SUISSE

LA MUSIQUE EN SUISSE

Par Marcel MONTANDON

La Suisse a-t-elle un art qui lui soit propre? Un pays peut-il avoir un caractère personnel lorsque les hasards de la politique l'ont si curieusement situé à la limite et au contact de deux races essentiellement différentes? Depuis les invasions germaniques, il a deux langues et deux peuples : l'allemand venu avec les Alémanes en Helvétie septentrionale; le latin — aujourd'hui le français — conservé en Helvétie occidentale, en dépit des Burgondes vainqueurs qui l'ont adopté, sans que l'on puisse dire qu'entre l'élément germanique et la portion latine se soit établie la solidarité dont la France, par exemple, montre une réalisation à peu près parfaite. Et il ne faut pas oublier, à l'est, l'élément ladin ou romanche, type latin archaïque et plus populaire; enfin, au midi, l'italien. Un siècle de querelles religieuses lui a donné, par surcroît, deux confessions, autre scission très marquée. Géographiquement, la Suisse est encore un point critique de la surface de l'Europe. Chacune de ses régions a son caractère propre dont sa population porte l'empreinte [1].

Et pourtant la Suisse a réalisé ce tour de force de prouver que la diversité des langues n'était pas un obstacle insurmontable à l'unité nationale. Elle le doit au patriotisme d'une « race psychologique » — à défaut des liens du sang — qui a mis en commun les souvenirs d'une histoire glorieuse, les intérêts et les périls, qui a su également maintenir sa cohésion et prévenir les conflits dangereux par une sage décentralisation, par un régionalisme bien compris [2]. Une communauté d'aspirations unit tous les cantons. Ils ont combattu côte à côte, ils ont combattu chacun de leur côté, mais c'était souvent pour soutenir les mêmes principes de liberté et d'autonomie; ils ont combattu l'un contre l'autre, mais c'était encore pour sauvegarder, au sein de leur alliance, leurs traditions séculaires et leur indépendance absolue.

Le contact des deux civilisations devait produire, en Suisse, comme en Flandre ou en Lorraine, des mentalités complexes, des caractères « de frontière », que les dépositaires des formes purement françaises ou germaniques ne peuvent pas toujours exactement comprendre. Il ne faudrait pas, pour autant, les croire inféodés aveuglément à l'Allemagne ou à la France. L'assimilation de quelques éléments étrangers est chez eux tellement inévitable qu'elle ne constitue pas une trahison envers l'esprit national. Ces pays *mixtes* sont au contraire, par leur nature même — c'est leur utilité et leur honneur — appelés à faire la synthèse des deux civilisations et à produire la fusion de deux idéals. « Je crois de toutes mes forces à un *art suisse*, en dehors même des artistes suisses parfois, s'écriait M. WILLIAM RITTER, un des écrivains qui connaît le mieux les arts de l'Europe entière. Cet art a été, il est et il sera. Il vit en autant de langues et de patois qu'on voudra, et se fait livre, tableau, statue ou édifice, à son gré. Il s'appelle HOLBEIN ou FRIESS, BUCHSER ou BOECKLIN, GOTTFRIED KELLER ou C. F. MEYER, MONNIER des *Pages genevoises* ou REYNOLD du *Pays des aïeux*, etc. A vos retours de l'étranger, cet art vous attend dans les quartiers intacts de nos vieilles villes, à Schaffouse et à Stein-am-Rhein, comme à Sion et à Brigue, à Fribourg comme à Lucerne. Il se fait pont et il se fait beffroi. Il est festspiel et il est feuilleton, et il est almanach avec Disteli; où diable ne va-t-il pas se nicher? Parfois là où on le cherche le moins. »

En musique, M. WILLIAM RITTER le dit fort bien : l'art suisse est *festspiel*. Il fut chœur d'hommes en Suisse allemande, en vertu d'une tradition de plusieurs siècles. Le goût du peuple suisse pour la musique vocale, bien avant de se développer en spectacles où la poésie et la danse concourent pour célébrer la patrie, le travail ou la légende, avait rendu célèbres les exécutions des sociétés chorales organisées dans la plupart de ses villes et même de ses bourgades. L'histoire de la musique suisse est donc celle de ses *Liedertafel*, jusqu'à ce qu'à la fin du siècle passé soit née une génération de compositeurs assez abondante pour qu'on puisse désormais parler d'une « musique suisse ». Ces compositeurs comprirent bientôt qu'ils avaient un idéal plus élevé à défendre que l'art des fêtes patriotiques dont ils sont restés trop longtemps les humbles et utiles serviteurs [1]. Ils ont réussi, après quelques années d'efforts,

---

1. E. ANSERMET : La musique en Suisse dans le *Mercure musical*, 15, VI, 1906, Paris.

2. R. P. DE MUNNYNCK : Psychologie du patriotisme, dans la *Suisse latine*, n° 1, 1914.

1. GUST. DORET, à propos de la XIV° réunion de l'A. M. S., dans le *Journal de Genève*, juin 1913.

à fonder une *Association des musiciens suisses* dont le but est de « donner aux compositeurs suisses l'occasion de se faire connaître en des festivals périodiques, de faciliter la publication de leurs œuvres (le 1er volume de l'*Édition nationale* fut la *Symphonie héroïque* de HANS HUBER 1908), de faciliter l'étude de leur art aux jeunes musiciens exceptionnellement doués et d'intervenir auprès des autorités pour soutenir la cause de la musique et des musiciens ». Nous allons voir par le nombre des talents qui se sont révélés et par le mérite de leurs ouvrages que la Suisse peut avoir confiance dans l'avenir de sa production musicale.

*
* *

Nul n'ignore plus, depuis les travaux du savant Dr LEVI, l'influence que la topographie d'une contrée exerce sur l'élaboration secrète des courbes mélodiques qui y sont populaires; elle peut expliquer, selon les pays, l'existence de telle gamme spéciale, de telles formules typiques.

C'est dans les vieux airs de *cor des Alpes* qu'il faut sans doute chercher le point de départ de ce qu'il peut y avoir d'essentiellement national dans la musique suisse. Ces airs doivent à leur origine instrumentale la particularité d'être du mode majeur, comme les chants tyroliens, et à l'inverse de la plupart des mélodies populaires, ce qui ne les empêche pas d'être naïfs, tendres, idylliques, plutôt qu'exubérants ou gais. Adaptés plus tard à des paroles, ces mêmes airs sont à l'origine des *jodler* joyeux ou mélancoliques de montagnards et des divers *ranz des vaches*, variables selon les cantons, mais dont les fragments mélodiques sont toujours formés par le simple développement de longs accords tenus, procédé qui permet à l'écho dans la montagne de ramener la mélodie sans troubler l'effet harmonique, mais au contraire en le prolongeant et le multipliant. On en trouve les premières traces dans les séquences du xe siècle que NOTKER le bègue écrivait au couvent de Saint-Gall, où il avait pu entendre les pâtres sonner de leur *alp-horn*[1]. Rien ne prouve mieux la variété et l'intérêt des mélodies populaires suisses que le nombre des publications où folkloristes et musiciens ont consigné à l'envi ce qu'ils en ont pu recueillir. Citons parmi les plus connues : les *Canzuns popularas d'Engadina* d'ALFRED VON FLUGI (1873); à cette époque, il n'existait guère dans ce genre que la parémiologie, d'une valeur ethnographique similaire, des *Schweizerischen Haussprüche* (inscriptions dans les maisons) d'OTTO SUTERMEISTER (Zurich 1860); viennent ensuite les *Chants et coraules de la Gruyère* de PAUL CURRAT (1895); les chants populaires anciens et modernes, de l'abbé J. BORET; les *Chants patois jurassiens* d'ARTHUR ROSSAT; le *Chant populaire en Appenzell* d'ALF. TOBLER (1903); les *Marches suisses et signaux historiques* du Prof. OTTO SCHMIDT à Dresde (édit. HUG et Cie); les deux séries de *Chansons de la Vieille Suisse* empruntées aux *Archives des Traditions populaires* que dirige M. HOFFMANN-KRAYER, traduites en français et harmonisées par MM. RENÉ MORAX et GUSTAVE DORET (édit. Fœtisch); enfin la *Bibliographie de la musique et du chant populaires* publiée par le Prof. KARL NEF dans la *Bibliographie nationale suisse* (1908). D'autre part, signalons, dans le Valais, l'existence d'une association populaire, qui subsiste à Illiers, sur le modèle de celle de 1830, dans le but de conserver les costumes et les danses d'autrefois; sa bande d'instrumentistes se compose de deux clarinettes de buis, d'une flûte en ré, d'une petite basse et d'un accordéon en si bémol, d'une Zither (sorte de cithare primitive que les habitants appellent la *cuisse*), d'une grosse caisse et de cymbales, d'un tambour, d'un triangle et d'un chapeau chinois à quatre clochettes accordées do, mi, sol, do. Cet orchestre qui a une sonorité agreste, non dénuée de charme sauvage, exécute des airs très courts, gais et sautillants, qui se répètent indéfiniment; ils sont communiqués par les anciens qui les savaient par tradition, car la musique d'Illiers ne possède aucun texte écrit. La *Danse des rubans*, le *Mouchoir rouge*, *Lou tré tzapé*, la *Joyeuse Montférine*, se succèdent sur un signe du « Meneur »[1].

Mais la musique où « semble palpiter comme un dernier écho du *taureau d'Uri* et de la *vache d'Unterwald*, n'est pas toute la musique suisse. Si elle en est peut-être la meilleure partie, ajoute malicieusement M. ANSERMET, ce n'en est à coup sûr que la plus petite », et nous ne songeons pas ici à accorder la prépondérance aux œuvres — comme le *Poème alpestre* de JACQUES DALCROZE ou même les *Armaillis* de G. DORET — qui évoquent la « terre aimée » par des procédés extérieurs ou de simples associations d'idées[2].

L'art musical a été cultivé et pratiqué comme tel, en Suisse, depuis les époques les plus reculées. Sans vouloir remonter à l'origine de l'*Abbaye des Vignerons* entre autres, la célèbre association de Vevey, à laquelle la légende donne pour point de départ le culte de BACCHUS à CULLY et celui des déesses CÉRÈS et PALÈS, lors de la formation dans le pays de Vaud des premiers vignobles par les Romains à l'aube de l'ère chrétienne[3]; retenons que l'art suisse revendique quelques minnesänger (n'a-t-on pas dit que WOLFRAM D'ESCHENBACH était d'origine helvétique?); mais rappelons surtout que, jusqu'au XIe siècle, le couvent des saints GALL et OTHMAR fut un des foyers les plus brillants de la culture du temps en général, et de la musique chorale en particulier. Ses précieux manuscrits contiennent autant d'œuvres originales que de traités théoriques. Lorsque l'abbé ULRICH VIII releva et réforma le cloître, il rouvrit l'ancienne école et ordonna pour ses religieux des heures de chant journalières. Les tropes et séquences colligés par l'abbé FRANZ — les premiers qui nous aient été transmis en notation diastématique — tout en accusant l'influence byzantine qui régnait aux IXe et Xe siècles, offrent des particularités qui autorisent l'hypothèse d'une formation locale, indépendante de l'école française contemporaine[4]. Mentionnons encore, sur ce centre important, l'*École des chantres de Saint-Gall* (édition française par BRIFFOD 1866) du bénédictin saint-gallois, le P. ANSELM SCHUBIGER (1815-1888), qui a aussi écrit la *Musique d'église dans la Suisse catholique allemande*.

1. E. ANSERMET, *loc. cit.*

1. Cf. RENÉ LENORMAND, dans le *Monde musical* (Paris) sept. 1909.

2. G. HUMBERT : Musique et musiciens suisses, dans la *Vie musicale*, 15 juin 1908, Lausanne.

3. *Dictionnaire historique du Canton de Vaud* (édit. F. Rouge et Cie) cité par M. G. HUMBERT (la *Vie musicale*, 15 mai 1911).

4. Dr OTTO MARXER : *Choral Geschichte St Gallens*; publication de l'Académie grégorienne de Fribourg en Suisse, sous la direction du Prof. Dr P. WAGNER.

(1873), les *Mélodies extra-liturgiques* et la *Musique instrumentale au Moyen Age* dans son *Spicilège musical* de 1876. Citons, aux siècles suivants, quelques noms célèbres tels celui de BENOIT D'APPENZELL, le contrapuntiste, maître des enfants de chœur de la Chapelle royale de Bruxelles (1539-1555); le compositeur LUDWIG SENFEL (Zurich 1492, Munich 1555) maître de chapelle de la cour à Vienne, puis à Munich, un des maîtres les plus éminents du XVIe siècle et auquel, quoique catholique, LUTHER a demandé une antienne : dans ses *motets* et ses *messes*, ses *magnificat*, *hymnes* et *lieder*, l'art suisse a donné par l'emploi probable d'airs populaires quelques-uns de ses plus beaux accents; le peintre et chimiste J.-AD. SERRE, né à Genève en 1704 et qui vécut à Paris, où il se signala par des critiques des théories de RAMEAU, de TARTINI et de GEMINIANI, par des *Réflexions sur la supposition d'un troisième mode en musique* (1742) dirigées contre la théorie du mode mineur pur de BLAINVILLE, par des *Essais sur les principes de l'harmonie* (1752-1763). Et nous pourrons passer brièvement en revue la vie musicale du pays telle qu'elle s'est constituée depuis un siècle environ afin d'arriver au plus tôt aux noms qui font aujourd'hui l'honneur de l'École suisse.

S'il n'existe pas en Suisse de ces « centres artistiques propres à tremper le caractère et à ouvrir complètement l'esprit d'un jeune musicien », on y rencontre un goût inné de la musique, installée au foyer comme au temple, sur l'alpe et dans la salle d'auberge, qui favorise l'éclosion des talents. S'il n'y a que cinq ou six conservatoires (Bâle, Genève, Zurich, Lausanne, Fribourg), les jeunes musiciens vont parfaire leurs études à l'étranger; la plupart ont travaillé à Leipzig, à Paris, à Berlin, à Bruxelles, et c'est tout profit pour eux. Mais ce goût de la musique, qui a donné les sociétés chorales, a créé aussi un public amateur de bonnes exécutions, attentif aux belles œuvres et capable de réels sacrifices : la Suisse ne connaît ni théâtres, ni écoles de musique subventionnés par l'État; ce sont les villes qui les entretiennent chacune à leur gré; et d'autre part, lorsque l'Association des musiciens s'avise qu'elle va manquer de fonds en dehors de ses frais généraux (elle distribue chaque année cinq bourses de mille francs, mises au concours), elle fait appel à ses membres : en huit jours à Bâle, récemment, elle a recueilli 300 000 francs; parmi les souscripteurs, plusieurs s'excusaient de ne pouvoir faire mieux sur le moment, et priaient de repasser. On comprend qu'un public, aussi généreux qu'intelligent, qui considère l'art (car il a aussi des musées modèles) comme un des facteurs les plus élevés de la vie, s'attache ainsi des musiciens de valeur. Les débuts d'une organisation artistique sérieuse ont pu être difficiles; l'éducation est allée lentement, lorsqu'il s'est agi de passer des œuvres classiques et des premiers romantiques au wagnérisme et aux plus récentes hardiesses des écoles allemande et française : le résultat n'en est que meilleur. La compréhension de la musique est ouverte et saine; les compositeurs nationaux voient leur talent apprécié sans plus avoir besoin de la consécration de l'étranger.

Pendant plusieurs siècles, la cité de CALVIN ne connut guère d'autre musique que celle des Psaumes; les chansons (recueil de 1555, *l'Uranie* 1571), le *Cantique de délivrance* (attribué à THÉODORE DE BÈZE), la *Chanson de l'Escalade*, se chantaient sur la musique des psaumes, et les airs profanes de cette époque étaient écrits exclusivement dans les tons d'église. Les registres de la Vénérable compagnie abondent en *remontrances* contre les danses, les chansons profanes et *l'emploi de toute espèce de violon, même en cas de mariage* (1669). Aux anniversaires de la défaite des Savoyards, retentissait et n'a cessé de retentir le Psaume CXXIV que THÉODORE DE BÈZE fit chanter le 13 décembre 1602, le lendemain de la victoire. Mais les fêtes et réjouissances donnaient encore lieu à de nombreuses « remontrances sur les grands excès commis le jour de l'Escalade » (17-21 déc. 1670); « il ne doit pas avoir de comédie le jour de l'Escalade, *vu qu'il est destiné à des prières et à des actions de grâce* » (8 déc. 1760). On ne saurait parler de Genève sans rappeler au moins le nom de JEAN-JACQUES ROUSSEAU; et il n'est pas sûr que le *Devin du village* n'ait quelques accents suisses; mais on attache, en général, une importance exagérée aux œuvres musicales du philosophe; et il vaut mieux retenir ses travaux de musicographe, son *Dictionnaire de musique* (1767), reproduction développée des articles spéciaux de l'Encyclopédie; son projet de notation chiffrée n'aboutit qu'à la déplorable méthode GALIN-PARIS-CHEVÉ. Le Conservatoire de Genève est fondé en 1835; en 1869, un comité appelle à la tête de la *Société des grands concerts nationaux* HUGO DE SENGER, bavarois de naissance (Nordlingen 1835, Genève 1892), un talent supérieur, d'une culture très étendue, d'un dévouement et d'une activité infatigables, qui fut un des initiateurs de la vie musicale en Suisse romande; il avait débuté à Saint-Gall, conduit l'orchestre du théâtre à Zurich, l'orchestre de BEAU RIVAGE à Lausanne; à Genève il professa au Conservatoire, et comme chef d'orchestre, directeur de sociétés chorales, il savait communiquer à tous ceux qui l'approchaient le grand zèle pour l'art dont il était animé lui-même. Un détail en dira plus long : c'est à lui que M. PAUL DUKAS doit d'avoir pour la première fois entendu son orchestre (ouverture pour *Gœtz de Berlichingen* 1884). Comme compositeur, HUGO DE SENGER s'est surtout fait remarquer par ses cantates : *Fête des Vignerons* (1889), *Fête de la Jeunesse*, *Cantate du général Dufour*, pour soli, chœurs et orchestre; mais il a publié une riche collection de *Lieder* sous le seul nº *d'opus* 7, et il laisse une œuvre abondante (*Prélude et adagio religioso*, *Marche funèbre*, *Airs de ballet*, *Invocation* pour orchestre; *Élégie*, *Pastorale*, chœurs, etc.) qu'une association constituée à Genève édite par les soins de MM. LAUBER, BARBLAN, MERCIER.

A Vevey, la Fête des Vignerons prit rapidement le double caractère de fête et de spectacle. Dès le milieu du XVIIe siècle, l'assemblée annuelle des vignerons primés s'accompagnait de divertissements qui se composaient d'abord d'une simple *bravade* ou parade à travers la ville; plus tard, des *marmouzets* ou porteurs d'attributs (un Saint Urbain, un Bacchus, une Charité en plâtre), se joignirent au cortège; tant et si bien qu'en 1756 celui-ci comptait 186 membres de l'Abbaye, 56 marmouzets, 8 *musiciens* et 4 porteurs de Bacchus; puis il s'agit d'une glorification des saisons à laquelle concourent également la poésie, la chorégraphie et la musique : la partition de cette

1. G. BECKER : A propos du chant national suisse, dans la *Vie musicale*, 1er novembre 1908. M. GEORGES BECKER, l'éminent musicographe, a publié (1874), une *Histoire de la musique en Suisse*, depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, que nous n'avons malheureusement pas pu utiliser ici.

œuvre d'art augmente à chaque fois de valeur et d'importance; elle a successivement pour auteur CONSTANTIN GLADY (1819), le même et son fils SAMUEL (1833), A. GRAST (1851-1865); HUGO de SENGER et GUSTAVE DORET (1905). Le retour périodique de telles fêtes, longuement préparées, laissait dans les esprits des traces durables, exerçait une influence profonde sur la vie même de la petite ville. Le 11 septembre 1859, vingt-quatre amis du chant qui semblent avoir tenu pendant longtemps des réunions modestes, s'organisent et s'engagent, sur la proposition d'ALFRED LOUDE, « à fréquenter le plus assidûment les réunions de la Société, dont le but unique est l'exercice du chant » : c'est le début de la Société chorale, qui exécutait pour son cinquantenaire sous la direction de CH. TROYON, *Rédemption* de C. FRANCK et donnait l'année suivante un *Festival Saint-Saëns*. Une société d'amateurs, l'*Harmonie*, faisait entendre, déjà, depuis 1857 des concerts spirituels qui marquent des dates dans l'évolution du goût musical à Vevey, sous l'impulsion de MM. ED. COUVREU, P. CÉRÉSOLE, HENRI PLUMHOF; ce dernier, un Allemand encore (Hanovre 1836), doué de facilité et de beaucoup de goût, fut la cheville ouvrière de ces associations et de ces concerts; il s'est aussi fait apprécier par une quantité de pièces pour le piano et de mélodies, de nombreux chœurs devenus populaires, un *Trio* pour piano, violon et violoncelle, les trois *Cantates* pour chœur d'hommes, soli et orchestre : *Grandson*, *Ode helvétique*. *Helvétie*, et en septembre 1908 une *Cantate du Jubilé* (paroles de ED. BUDRY) qui produisit grand effet par sa sonorité et l'ampleur de ses phrases musicales [1].

Le Conservatoire de Lausanne a succédé à l'Institut de Musique constitué par-devant notaire en 1861 pour « mettre l'instruction musicale à la portée de chacun ». Le véritable fondateur, et le premier directeur fut G. A. KOËLLA « qui pendant quarante-quatre ans (1861-1905) l'a dirigé avec une intelligence, un esprit d'ordre et d'économie, un zèle et un dévouement qui ne se sont jamais démentis ». La famille KOËLLA est assez intéressante pour mériter quelques lignes : elle venait de Nuremberg, mais son origine est méridionale; elle apparaît à Staefa, près de Zurich, vers le milieu du XVII[e] siècle; les premiers artistes de ce nom sont peintres : HENRI, à Rome, se trouva en relations avec GŒTHE; les grands-parents de G. A. KOËLLA étaient agriculteurs; leur fils RODOLPHE, son père, se voua de bonne heure à la musique, apprit les instruments à cordes et à vent, et fut maître de chapelle militaire à Colmar. Il eut cinq fils, dont quatre, « dressés pour la musique sous le régime du nerf de bœuf et des privations », sont en 1829 formés en quatuor (ils ont sept, neuf, onze et douze ans); dans une patache recouverte de toile traînée par la Lise, remplacée bientôt par un carrosse jaune à quatre chevaux, ils entreprennent des tournées qui les mènent dans toutes les petites cours d'Allemagne et à Paris où ils reçoivent les encouragements de PAGANINI et des décorations de LOUIS-PHILIPPE; ils reviennent en Suisse, passent par la Hollande en Angleterre; il sont fêtés et comblés de présents magnifiques. Une dernière tournée à Vienne (1833-34) est malheureuse; le père laisse sa fortune dans de mauvais placements, la famille se sépare : les uns s'enfuient à Paris et travaillent avec BAILLOD; G. ADOLPHE fait des études à Maennedorf, rejoint ses frères à Paris, rentre à la Chaux-de-Fonds : le directeur de la Société de musique M. GROSCHEL l'élève comme un fils et le met à l'école d'horlogerie, où il devient excellent graveur; en 1840, il est à Zurich, s'engage pour une grande tournée d'opéra dans le midi de la France, s'arrête à Berne en 1842 : des concerts répétés établissent sa réputation, le comité du concert helvétique l'appelle à Fribourg comme soliste et il y joue un *Concerto fantastico* de sa composition avec accompagnement de quintette. En 1847, il se lie à Zurich avec J. K. ESCHMANN et THEODOR KIRCHNER, et les concerts reprennent; mais les œuvres exotiques de FÉL. DAVID hantent son imagination : il part, lui aussi, pour l'Orient et... débarque à Lausanne le 7 mars 1850; il s'y marie, s'y installe à demeure et là, commence vraiment sa carrière d'éducateur, — violoniste, chef de sociétés chorales et instrumentales, professeur de chant, d'harmonie, critique, — et du même coup, la vie musicale de Lausanne, intimement liée à la position qu'il sut s'y faire et à l'œuvre qu'il y créa. « Car avant mon arrivée, écrit-il, les artistes n'y étaient point considérés. Par la suite, après que j'eus attiré des musiciens sérieux et convenables (c'étaient VINCENT ADLER, C. ESCHMANN-DUMUR), institué diverses sociétés de chant, réformé l'orchestre, l'opinion changea; nous sûmes forcer les gens à respecter la musique et les musiciens, et à compter avec nous [1]. » Son successeur, M. EMILE R. BLANCHET, se retira en 1908 pour se vouer tout entier à ses études de virtuosité et à la composition : il devait remporter le premier prix au concours des *Signale* de Berlin, avec un *Tema con variazoni* qui le mit en subite lumière (1909); ses œuvres, *Études* op. 7, *Sérénades* op. 15, *Polonaises*, *Danses païennes*, *Concerto en la bémol*, *Études de concert*, *Préludes*, ont en même temps que des finesses d'écriture très savante, une bravoure qui va parfois jusqu'à l'impétuosité, et un coloris harmonique très personnel. Depuis que M. JULES NICATI, pianiste, l'a remplacé à la direction (1908), le Conservatoire de Lausanne a continué de prendre un développement remarquable. — N'oublions pas qu'à Lausanne, à l'école NIEDERMEYER transportée au pays de son fondateur pendant la guerre de 1870, M. GABRIEL FAURÉ fit ses débuts dans le professorat, et eut pour premier élève M. ANDRÉ MESSAGER.

L'intérêt que la ville de Morges porte à la musique ne date pas d'hier non plus. Une *Briève Instruction de musique* imprimée en 1617 est dédié « A Messieurs les nobles Syndiques et Conseil de la ville de Morges » par un certain JEAN-FRANÇOIS de CÉSIER, dit COLONY, facétieux personnage qui préconisait l'emploi de quatre clefs : la clef de sol, la clef de fa, la clef d'ut et la clef... de la cave (on est encore en pays de vignobles) :

> Vu que la clef de la cave
> Rend la voix douce et suave.

Maître GRONDELER, qui avait sans doute suivi les princes de HESSE en séjour au château de Montricher, se fixa à Morges en 1776 et y enseigna sérieusement le chant et le jeu de tous les instruments. A son départ, en 1782, une « Louable Société de Musique » est constituée sous les auspices du vertueux chevalier Jain « pour développer le chant d'église et pour l'avancement de la religion ». Présidée à tour de rôle

1. G. HUMBERT, la *Vie musicale*, 15 mai 1911.

1. D'après une publication de famille reproduite dans la *Vie musicale*, 15 oct. 1909.

par les « citoyens-pasteurs », elle se consacre exclusivement à l'exécution des Psaumes à quatre parties. Elle s'augmenta d'un orchestre d'amateurs et d'un chœur mixte, grâce aux efforts de l'excellent musicien ANDRÉ SPAETH, arrivé de Cobourg en 1821, et prit le titre de Société de musique. On l'entendit pour la première fois en 1827, à l'occasion des promotions du Collège, puis ce furent régulièrement deux grands concerts par an. « Les répétitions avaient lieu le samedi et cette soirée était mise à part : pour y assister, on revenait de voyage, on refusait toute invitation [1]. » Il existait en outre une musique d'harmonie, un quatuor d'archets, une fanfare; il y avait les heures de *chant national* sous la direction de J. B. KAUPERT. De Morges partit le grand mouvement en faveur du chant populaire qui gagna peu à peu Rolle, Vevey, Aubonne, Yverdon, Sainte-Croix, Bercher, Lausanne, Genève. Parmi les musiciens de renom qui ont donné à la ville leur labeur, citons NICOLAS LAUTERBACH (1782-1821), ED. MUNZINGER (1853-1854), FRIED. REHBERG, père du pianiste WILLY REHBERG et du violoncelliste ADOLPHE REHBERG, arrivé de Thuringe en 1861, qui déploya aussitôt une grande activité et fonda la même année la *Société mixte de chant sacré*, dont il demeura directeur une trentaine d'années (1861-1898) : c'était le temps des grandes exécutions d'oratorios; elle durait encore sous la direction de M. GEORGES HUMBERT qui fit entendre, avec l'orchestre de Lausanne qu'il a aussi dirigé de 1893 à 1904, avec le chœur d'hommes la *Jeune Helvétie* et des solistes réputés, le *Requiem* de CHÉRUBINI, *Judas Macchabée* de HAENDEL, *Frithjof* de MAX BRUCH, *Ruth* de CÉSAR FRANCK, l'*Enfance du Christ* de BERLIOZ, le finale des *Maîtres-chanteurs* [2]. Professeur d'histoire de la musique au Conservatoire de Genève, M. HUMBERT a fondé la première revue française de musique en Suisse que continue la *Vie musicale* d'aujourd'hui, et a traduit le grand *Dictionnaire de musique* de H. RIEMANN.

Nous ne pouvons que mentionner encore la *Société chorale* et les séances de musique de chambre de Neuchâtel (30e année) dont ED. MUNZINGER et M. EDMOND ROTHLISBERGER furent l'âme pendant un demi-siècle. Ce dernier, violoniste virtuose, contribua puissamment par son éclectisme intelligent dans le choix des œuvres, non seulement classiques, mais modernes, à répandre à Neuchâtel le goût de la grande musique; il dirigea en outre les concerts d'abonnement de 1892 à 1905, et depuis 1901, il est Président de l'Association des Musiciens suisses. Sa fille, Mlle YVONNE ROTHLISBERGER est la première femme qui se soit fait connaître en Suisse comme compositeur : ses *Lieder* passionnés, exécutés aux fêtes d'Olten (1912) dénotent un talent richement doué, une sensibilité toute schumanienne. A Fribourg, un mouvement musical naît autour des grandes orgues de Saint-Nicolas construites de 1824 à 1834, le chef-d'œuvre célèbre d'ALOYS MOOSER (1770-1839), grâce notamment au talent d'organistes comme JACQUES et EDOUARD VOGT qui, pendant soixante ans, en font valoir les immenses ressources. Les auditions d'œuvres importantes y sont remarquées dès 1843; le Conservatoire local y est prospère sous la direction éclairée de M. ANT. HARTMANN.

1. Cf. M. EUGÈNE MORET qui publia le premier ces données historiques dans le *Journal de Morges*, mars 1907.

2. Cf. Le *Livret officiel* de la Fête cantonale des chanteurs vaudois à Morges, juin 1913.

Quant aux villes de la Suisse allemande, l'ancienneté de leurs traditions musicales est trop connue; leurs Sociétés de chant et leurs orchestres ont presque tous célébré qui leur cinquantenaire, qui leur centenaire : le *Frohsinn* de Glaris compte à sa tête des musiciens de valeur depuis 1859; la première *Société de musique* bernoise date de 1815 et l'Institut de musique, devenu Conservatoire, de 1858 (notice commémorative détaillée par le Dr GRUNAU); si la vie musicale s'est développée en une large mesure à Berne, le mérite en revient en grande partie au Dr CARL MUNZINGER (1842-1911) qui en fut le *spiritus rector* de 1888 à 1909, qui dirigea à la fois la *Liedertafel*, le *Cäcilien verein*, les *Concerts d'abonnement* et le *Conservatoire*, et qui laisse quelques cantates : les *Alpes* (texte de HALLER), la *Bataille de Morat*, un cycle de chants pour baryton, chœur d'hommes et orchestre *Les gars de Freihart*, une ronde printanière pour quatuor vocal et piano d'une tenue tout à fait populaire, *La régine avrillouse* de W. SCHEFFEL, et entre autres œuvres chorales les *chants des lansquenets* pour chœur d'hommes, soli et orchestre. Son frère ÉDOUARD MUNZINGER (1831-1899), a donné malgré une vie agitée (Morges, Yverdon, Aarau, Zurich, Naples, Neuchâtel 1868) des compositions remarquables : les oratorios *Heïji et Rara* (1863), *Jeanne d'Arc* (1887), *Ruth et Booz* inédit, les cantates *Le chemin Creux* (1894), *Sempach* (1896), etc. La famille MUNZINGER groupa pendant un siècle les ressources musicales de sa ville natale Olten : sous l'égide des trois frères ULRICH, JOSEPH et VICTOR, les oratorios de HAYDN, au début du siècle dernier, connurent des exécutions célèbres et très courues; d'un autre membre le plus doué de la famille, EDGAR MUNZINGER, mort à Bâle en 1905, qui fut directeur de Conservatoires privés à Berlin, retenons la belle Cantate : *Hommage au génie des Sons* (poème de C. V. WIDMANN). A Berne vit encore un des organistes du monde qui est peut-être le plus parfait connaisseur de son instrument, CARL LOCHER (1843), dont les expériences consignées en une série d'articles attirèrent l'attention des pédagogues, des artistes, des physiciens, entre autres HELMHOLTZ, et dont l'ouvrage *Les jeux d'orgue* est devenu fameux en d'innombrables éditions de toutes langues.

A Baden un espace spécial était réservé, dans le parc appelé autrefois le Mätteli, pour les concerts en plein air et la danse qui étaient déjà les passe-temps favoris au temps des diètes fédérales dont les *Aquæ helveticæ* furent le siège pendant plusieurs siècles, tandis que les chanoines du chapitre et les moines du couvent voisin de Wettingen cultivaient la musique d'église; des musiciens de talent, les RAUBER, BERGMANN, BREITENBACH, SURLÆULY, RYFFEL, BURLI, y ont créé un mouvement artistique, et le Casino d'aujourd'hui dispose d'une excellente salle de concerts (1875), d'un orchestre bien entraîné, d'un chœur mixte dûment stylé par son directeur M. CARL VOGLER. A Winterthur par exemple, une des sociétés que dirige le Dr E. RADECKE (auteur également d'une *Symphonie* en *fa majeur*) s'appelle aujourd'hui encore Musik Kollegium, comme en 1629; mais pour tous ces *Collegia musica de la Suisse réformée* nous renvoyons au travail spécial de M. KARL NEF, le professeur érudit de l'Université de Bâle auquel on doit encore une *Histoire de la musique à Bâle* (1902) et *Cent ans de musique à Saint-Gall* (1803-1903). Cependant, parmi les musiciens qui

vécurent à Winterthur[1] en particulier il convient, de nommer l'éditeur RIETER-BIEDERMANN chez qui BRAHMS séjourna et écrivit la fugue finale de la IIIe partie du *Requiem allemand*; J. CARL ESCHMANN (1826-1885); et il faut faire une place à part, quoique non suisses, à THÉODORE KIRCHNER (1823-1903) et à HERMANN GOETZ (1840-1876), trop peu connus : KIRCHNER, un vrai poète, un génie musical pour le piano, qui a excellé dans le genre miniature avec une invention mélodique, une richesse d'harmonies tout à fait originales, très apprécié de SCHUMANN, de MENDELSSOHN, de LISZT; GOETZ, un des plus remarquables élèves de H. DE BULOW, bien qu'enlevé trop tôt, a donné avec sa *Mégère apprivoisée* un des meilleurs opéras de la fin du XIXe siècle; sa *Symphonie en fa majeur* déborde de lyrisme, de belle humeur, de fermeté juvénile, et l'on retrouve ces qualités profondément musicales, avec une réelle élévation de pensée et une suprême distinction dans son *Ouverture printanière* op. 15, ses *Concertos* de piano et de violon, sa musique de chambre, son *Psaume 137*; sa dernière œuvre, un opéra de *Francesca de Rimini*, fut instrumentée (IIIe acte) par son ami E. FRANCK, et donnée à Mannheim en 1877. Les Conservatoires de Zurich, de Bâle, comptent parmi des Instituts de musique de premier ordre. Ces grands centres de la vie intellectuelle en Suisse allemande, cités dont l'opulence va s'accroissant avec rapidité, ont depuis longtemps leurs concerts d'abonnement et leurs théâtres, à la tête desquels ont figuré des artistes d'une réputation universelle, comme cet ALFRED VOLKLAND (1841-1905), le fondateur de la *Société Bach* à Leipzig avec HOLSTEIN et SPITTA, qui reçut en 1889 le titre de Docteur *honoris causa* de l'Université de Bâle en reconnaissance de ses services depuis 1875, et dont les concerts attiraient un public international; on y venait même de Paris; aujourd'hui, les plus notoires des compositeurs suisses sont appelés à ces postes conducteurs et nous allons les y trouver aussi remarquables kapellmeister que créateurs originaux.

N'oublions pas un musicologue, très estimé, bien au delà des frontières de la Suisse, MATHIS LUSSY (Stans 1828-Montreux 1910), qui dès 1873, lança l'idée de la possibilité d'une analyse logique de la phrase musicale; son œuvre maîtresse et posthume (1912), est sans doute une édition phrasée, annotée et comparative des diverses interprétations connues de la *Sonate pathétique* de Beethoven; son *Traité de l'expression musicale* (1874), si souvent réédité et traduit, est considéré à bon droit comme une sorte d'évangile du musicien; malheureusement, LUSSY se contenta d'émettre ses vues, neuves et justes, sur l'essence du *Rythme musical* (1883), sur la *Concordance de la mesure et du rythme* (1893), comme autant d'aperçus, sans les coordonner sous forme de système; mais son nom restera comme celui d'un grand éveilleur d'idées.

***

Le plus complet des musiciens suisses, si on l'entend de la diversité et de l'abondance de l'œuvre, est à coup sûr HANS HUBER, le directeur du Conservatoire de Bâle depuis 1896. Bien que sans parenté immédiate avec le célèbre poète FÉLIX HUBER (mort à Berne en 1810) qui a composé les *Schweizer Lieder*, les *Lieder pour la jeunesse suisse*, les *Lieder du guerrier*, ou avec FERD. FURCHTEGOTT HUBER (1791, St Gall 1863) autre compositeur de lieder apprécié, il est bien de la même lignée; sa musique conserve, sous la grande maîtrise technique, une certaine carrure nationale, et une franchise robuste, une spontanéité teintée d'un sentiment très vif de la nature; HANS HUBER, un des premiers en Suisse, s'attaqua aux grandes formes symphoniques, mais les tendances allemandes de WAGNER à RICHARD STRAUSS semblent l'avoir détourné de la musique pure. Ses symphonies ont des sujets; elles s'inspirent de légendes ou de tableaux : la première, op. 63 est celle de *Guillaume Tell*; la seconde en *mi mineur* (op. 115) dite *Böcklin symphonie*, par ce que le finale est, sous le titre de *métamorphoses*, un thème varié d'après des peintures du maître bâlois : Mer calme, Prométhée, Nymphe à la flûte, la Nuit, les Jeux de la vague, le Moine violoneux, les Champs-Élysées, Printemps d'amour, et la Bacchanale[1]; la troisième, *héroïque*, en ut majeur (dédiée à R. STRAUSS) op. 118, d'une riche contexture musicale et orchestrale, fait usage de fréquentes citations : Miserere, Dies irae, Berceuse de Mozart, Gaudeamus igitur, airs suisses; elle pèche par quelque gravité un peu lourde, mais s'achève en un solo de soprano lyrique qui touche au sublime; celle en *fa*, *romantique*, raconte en trois parties bien construites, peut-être touffues et que surcharge d'un bout à l'autre un violon-solo obligatoire, les amours et les souffrances du *violoneux de Gmünd*, celui à qui une statue de Sainte Cécile donna ses mules d'or pour avoir joué devant elle ses airs les plus touchants; la VIe en *la majeur*, qui devait être *dionysiaque*, et qui se contente d'être fraîche, claire et vivante, de forme concise, d'écriture élégante et aérée, « latinisée » a-t-on dit, et qui culmine, après un finale, de nouveau varié en « métamorphoses », dans le *Gaudeamus*, où l'on peut voir la clef de l'œuvre, déjà l'une des plus jouées de l'auteur. HANS HUBER a abordé toutes les formes de la musique de chambre : trios, quatuors, sonates pour plusieurs instruments (celles-ci aussi intitulées *appassionata*, *grazioso*, *lirica* : dans cette dernière, le motif initial du thème varié surgissant à tout moment, en détermine l'unité, tandis que le trio de l'intermezzo reparaît encore comme troisième thème du rondo final); des œuvres vocales, soit délicates et pourvues d'accompagnements curieux (piano, flûte et cor ou cor et alto), soit pour grandes masses chorales, soli et orchestre : le *Bois Sacré*, poème banal et gauche de MAX WIDMANN; *Heldenehren*, texte de AD. FREY; la *Prophétie accomplie*, sorte d'oratorio de Noël, empreint tantôt d'un archaïsme savoureux dû à l'emploi habile de vieux chorals et du plain-chant, tantôt de tendresse et de sérénité, pour s'exalter dans la jubilation des actions de grâce, beau travail d'un art très savant et très pur que traverse un souffle d'émotion profonde; deux *Festspiel* bâlois (1892-1901); enfin pour le théâtre : *Kudrun* (1896); *Simplicius* (1911) texte d'A. MENDELSSOHN BARTHOLDY d'après le célèbre roman de GRIMMELSHAUSEN (1668) une des meilleures inspirations du compositeur, écrit dans les formes de l'ancien opéra, mais avec toutes les nuances de l'orchestre moderne, encore que de vieux airs et une musique de scène

1. Cf. la notice historique du Dr RUD. HUNZIKER : *La musique à Winterthur*, juin [illegible].

1. Quelques-uns des mêmes tableaux ont inspiré tour à tour MM. WEINGARTNER et MAX REGER.

dans le goût de l'époque donnent à l'œuvre, sans rien de pédantesque, la physionomie historique voulue; *Frutta di mare*, sur un livret fantastique et gai de M. FRITZ KARMIN (1913). L'éminent directeur du Gesangverein de Bâle, M. HERMANN SUTER s'est révélé, avec de beaux chœurs (*Volkers Nachtgesang*), avec deux *Quatuors d'archets*, de belle ordonnance et riches de détails ingénieux, un poème symphonique pour chœur, soli et orchestre sur la *Première nuit de Walpurgis* de GŒTHE, compositeur à la main très sûre, sobre de moyens, à l'invention pleine de verve: dans son Festpiel pour les fêtes de gymnastique de Bâle, il a, — selon le procédé de BEETHOVEN dans la bataille de Vittoria, — caractérisé confédérés et Armagnacs par deux marches, de rythme et d'instrumentation très neufs. L'excellent professeur HS. KOETSCHER a, dans le même genre, une *Suite d'orchestre* op. 5, sur des fanfares guerrières relevées par le contraste d'intermèdes lyriques bien venus, comme sa *Sérénade* un peu sonore.

FRIEDRICH HEGAR, né à Bâle en 1841, Konzertmeister à Varsovie à l'âge de 19 ans, fournit à Zurich une magnifique carrière de chef d'orchestre au concert et au théâtre (1864-1906). Ami de Brahms, il eut le rare mérite de demeurer très ouvert à la production contemporaine, d'être wagnérien dès le début, d'exécuter BERLIOZ et LISZT, STRAUSS et REGER, et KLOSE et HAUSEGGER et de mettre ainsi son public à une haute école; mais son nom demeure attaché en outre à des compositions nombreuses et importantes, en particulier ses célèbres chœurs d'hommes et chœurs à capella : 1813, *Sainte Cène*, *Chant Sylvestre*, *Charlemagne à la Saint-Jean*, *la Reine Berthe*, *Ahasuère* plus de 20 numéros d'opus; puis, par son *Concerto de violon*, son oratorio *Manassé*, une *Ouverture de fête*, un *Hymne à la musique* et la *Cantate d'inauguration* de la nouvelle Université de Zurich (1914), écrite pour baryton, double quatuor mixte, chœur d'hommes et grand orchestre. KARL ATTENHOFER (1837), qui vient de mourir ce printemps dernier 1914, s'était si bien distingué à la Fête fédérale de chant de 1866, qu'il passa d'emblée directeur de trois sociétés à Zurich, où il devint en outre organiste des Augustins (1870) et directeur, avec HEGAR, de l'École de musique; ses *Chants* avec ou sans accompagnement, le délicieux *Vale carissima* pour chœur d'hommes et chœur mixte, *Prière avant la bataille*, pour baryton, chœur d'hommes et orchestre) ses *Chants pour l'école et la famille*, une ballade fort difficile *la Trompette de Vionville* sont parmi les plus populaires de la Suisse allemande. L'autre directeur du théâtre de Zurich LOTHAR KEMPTER, depuis 1875, fait comme compositeur figure d'orientaliste avec son *Chant de Mahomet*, ses *Voix de la mer*, sa *Mort de Sardanapale*; il compte aussi deux opéras : *Fête de la Jeunesse* et les *Sans-Culotte*. Sur le Zürichhorn, un monument glorifie le chant populaire en la personne de LEONH. WIDMER et P. ALBERICH ZWYSSIG, les auteurs du *Cantique suisse* (1842) dont la mâle beauté et les puissantes harmonies ont fait un second hymne national.

Mais autour de ces maîtres de la génération précédente s'est formée, et se lève maintenant une phalange de jeunes en passe de maîtrise à leur tour, formés à l'école moderne et qui ont profité à doses très bien équilibrées des influences françaises autant que des influences allemandes, sans rien perdre, au contraire, de leur caractère spécifiquement helvétique. A leur tête nous placerons la personnalité enthousiaste et volontaire, créée pour le commandement, de M. VOLKMAR ANDREAE, successeur d'HEGAR et d'ATTENHOFER, en qui s'incorpore la vie musicale actuelle de Zurich : « sous sa baguette, le grand orchestre de la Tonhalle est devenu une association de premier ordre, qui s'attaque victorieusement aux œuvres les plus hautes, aux tâches les plus ardues, chefs-d'œuvre classiques ou romantiques, batailles sonores des grands conquérants de l'orchestre moderne, tableaux de genre de l'école française [1] », et il joue désormais un rôle prépondérant dans le mouvement artistique non seulement de la Suisse, mais aussi de l'Allemagne. M. V. ANDREAE (Berne, 1879), qui s'est signalé dès son *Trio* op. 1, fa mineur, par une modernité atténuée, résolument subordonnée à une sincérité vibrante de chaleur juvénile, n'a publié que des œuvres qui portent l'empreinte d'une individualité forte et saine, d'une grande fraîcheur d'inspiration et d'une finesse de sonorités qui pour rappeler parfois R. STRAUSS n'en est pas moins remarquable : *Sonate en ré majeur* op. 4 pour piano et violon, *Trio en mi bémol* op. 14, un *Quatuor* op. 9; des chœurs d'hommes; *Tanz lied*, *Hüt an dich*, *Jungschmied*; une *Fantaisie symphonique*; un *Notre Père* op. 19 pour mezzo-soprano ou baryton solo, trois voix de femmes et orgue; un opéra op. 25, où cependant l'auteur semble s'être mépris de mettre telle quelle en musique et à la scène la tragédie *Ratcliff* de H. HEINE (première à Duisbourg, 25 mai 1914, à l'occasion de la 49e fête des musiciens allemands); tandis qu'il a donné une note très originale, sentimentale sans fadeur, humoristique sans vulgarité dans ses divers cycles de mélodies, pour voix seules ou chœurs, sur des textes en dialecte suisse de MEINRAD LIENERT, reflet vivant de la vie du peuple dans ce qu'elle a de plus profond (op. 13, 16, 18); aussi, M. JACQUES DALCROZE, qui s'y entend, a-t-il pu écrire que « la musique d'ANDREAE, concentrée, mais énergique et ardente est de caractère nettement *suisse* : « après l'avoir entendu je ne crois pas qu'on puisse nier la possibilité chez nous d'une musique nationale, c'est-à-dire caractéristique de nos tempéraments. J'ai la conviction que lorsque ANDREAE sera chargé de composer un fetspiel, il créera un chef-d'œuvre et ce chef-d'œuvre sera bien à nous, pétri de notre chair et animé de notre sang » (Stuttgart, 1909). Auprès de lui, M. OTHMAR SCHOECK directeur du Lehrergesangverein obtient, avec des ressources plus modestes, des exécutions imposantes; c'est une heureuse organisation musicale, à qui l'on ne saurait dénier un coin de génie; élève de MAX REGER, il semble en posséder déjà l'habileté et la fécondité; il y a dans ses *Lieder* (plus de soixante-dix) une abondance de lyrisme, un épanouissement de vie rythmique, une expressivité aussi délicate que pénétrante; sa *Sérénade* op. 1 est écrite de façon charmante pour petit orchestre : la polyphonie en est souple, l'instrumentation spirituelle; à côté de ses *Sonates*, de ses œuvres chorales (le *Postillon* d'après LENAU, op. 18; *Dithyrambe* op. 22 d'après Gœthe), il a encore donné un *Quatuor*, dont les thèmes faciles acquièrent par le contexte un charme tout nouveau, une originalité inattendue; dans le *Concerto* de violon, si bémol majeur, op. 21, *quasi una fantasia*, ce laisser aller à se contenter des thèmes et des développements les premiers venus, frise la banalité; mais ils sont bien amenés, richement revêtus et ils séduisent par leur absence d'affectation. A Lucerne, avant de

1. Dr HANS BLOESCH, *Vie musicale*, 1er mars 1909.

venir diriger l'Harmonie de Zurich, M. PETER FASSBÆNDER succède à nul autre que MENGELBERG appelé au Conzertgebouw d'Amsterdam ; il a écrit des lieder, des chœurs (*Elfe*, *Contre le vent*), un acte plus poétique que dramatique d'après une légende du Nord, *la Dernière campagne de Högni*, un poème symphonique, le *Naufragé*. Son remplaçant M. ROB. F. DENZLER, le plus jeune des musiciens suisses (né à Zurich 1892) a fait des débuts brillants, tant comme chef d'orchestre et pianiste que comme compositeur; sa *Fantaisie symphonique*, sur la danse macabre de Gœthe, une *Ouverture*, un *Concerto* de piano, des lieder et des chœurs, sont d'une personnalité extraordinairement douée. Un autre Lucernois, FRITZ BRUN succède en 1909 au Dr MUNZINGER à Berne et se fait connaître par des œuvres où se marque une analogie de tempérament avec Brahms : deux *Symphonies*, une *Sonate* pour piano et violon, un poème symphonique inspiré du *Livre de Job*. Le pianiste de M. EMILE FREY (Baden 1889) qui obtint le grand prix du concours Rubinstein en 1910, a déployé à Berlin une grande activité et a fait sensation comme virtuose compositeur (pièces pour le piano, *Sonates*, un *Trio* en fa mineur, un *Concerto* en sol mineur, une ballade héroïque *Regenstück*, une *Cantate religieuse*, une *Messe*, où il y a des qualités de précision, de vigueur, une belle énergie). Son collègue M. RODOLPHE GANZ a également remporté de brillants succès avec des *Lieder* d'une joyeuse crânerie, de modernité audacieuse dans la facture, sans détriment de l'ironie, parfois amère (*Tanz lied*), de l'humour ou d'émotion réelle (*Nachtherberge* op. 11, *Crépuscule* op. 22); et avec des pièces de piano caractéristiques : *Marche fantastique*, *Fileuse pensive*, op. 10. M. K.-H. DAVID (Saint-Gall 1884) élève de THUILLE à Munich et qui enseigne la théorie au Conservatoire de Bâle, est entièrement voué à la composition; il ne recule pas devant les hardiesses disharmoniques et les tonalités indécises; cependant, son *Quatuor* bien construit op. 3, en ré mineur, que l'on a voulu appeler une « ode à la dissonance », le *Trio* sol mineur op. 7, le concerto de violon op. 8, le *Chant des Parques* d'après Gœthe op. 9, enfin une *Sérénade* op. 10, pour petit orchestre où pleurent les flûtes et bruissent les fontaines, où s'échevèlent pour finir des rythmes vifs et joyeux, ont montré tout le sérieux et le réel fonds musical du jeune auteur.

Quelques *Lieder* sentis, une *Petite suite* en fa majeur pour clarinette et piano de M. OTTO KREIS ont déjà révélé des dons indiscutables pour la composition. M. GUSTAVE NIEDERMANN, de Winterthur, s'est signalé par une *Symphonie en ré* mineur, des *Tableaux corses* hauts en couleur pour chœur mixte et orchestre, des *Esquisses symphoniques* d'après GORKI. M. HANS JELMOLI, un Zurichois qui vit à Florence, a suscité le plus vif intérêt avec des *Lieder* et un opéra *les Suisses*, sur un livret de KONRAD FALKE. L'excellent violoncelliste M. ENGELBERT RÖNTGEN donne, malgré son extrême jeunesse une *Symphonie* en la mineur et dans son *Quatuor* en ut mineur une musique claire et jaillie sans recherche d'effets artificiels, d'une concision admirable. M. GUST. HAUG (né à Strasbourg en 1871, établi en Suisse depuis 1895), directeur de musique à Hérisau, fait presque figure de nouveau venu dans les concerts, encore qu'il ait écrit un grand nombre de chœurs, des cantates remarquables sur de beaux poèmes d'ELSA GLAS, la *Prière du Suisse* (St-Gall 1906), des lieder, entre autres pour trois voix de femmes a capella op. 67.

Et voici quelques noms qui n'ont guère paru aux programmes des grandes auditions qu'à partir de 1913 : OSKAR ULMER, avec un *Narrenlied* pour voix de ténor, orchestre et orgue; HERMANN VON GLENCK (Zurich, 1883) : *Concerto de violon*, *Ballades*, *Musique de chambre*, un *opéra*; H. S. SULZBERGER (Francfort 1882, élève de Widor) : pièces symphoniques et de piano, mélodies; HANS LAVATER (Zurich, 1885) élève de FR. STEINBACH) : concerto de piano, ballade : le *Phare enchanté*, quintette en fa mineur, *Psaume de la montagne* (Scheffel) pour baryton, chœur mixte et orchestre (1913). ERNST GRAF (1886) chœurs religieux et profanes; MAX VEITH (Bregenz 1887) : lieder; RUD. MÜLLER (Marienberg 1889) professeur à l'école de musique de Wintherthur : *Quatuor* à cordes, *Sonates* de violon, un mélodrame, lieder, chœurs a capella; FR. STÜSSI, de Wädenswil, bien connu comme pianiste, qui fait exécuter à Uster son oratorio : *Mort et résurrection* pour soli, chœur, orchestre et orgue.

***

La différence est-elle tranchée entre la musique des compositeurs de la Suisse allemande et celle de la Suisse romande ? Si elle l'est, ce n'est guère que depuis la séduction exercée par M. DEBUSSY sur les plus jeunes musiciens que de sérieuses affinités et une commodité de langue a dirigés vers Paris. Il s'agit donc avant tout d'une question de procédés, de système, dont je crois que l'on fera moins de cas plus tard. Quant à l'esthétique, comme on sait, elle résulte des œuvres; elle n'en a jamais *dicté* de viables.

La première figure qui s'impose en Suisse française est celle de M. ÉMILE JACQUES DALCROZE. Il était populaire comme le plus musicien des compositeurs romands, comme l'incarnation de l'esprit et de la sensibilité spéciaux aux cantons de Vaud et de Genève, comme le chansonnier moqueur ou attendri, mais indulgent, des petits travers ou des grâces du pays (*Chansons romandes*, *Chez nous*, *Chansons de route*, *Chansons religieuses*, qui devaient arriver avec les *Rondes enfantines* (celles-ci adoptées dans les écoles de Paris), le *Jeu du feuillu*, suite de délicieuses chansons de mai, à de véritables « tableaux à mettre en scène ». Il est célèbre depuis l'invention de la *gymnastique rythmique*.

Né à Vienne, de parents suisses, en 1865, il fait ses études à Genève où il donne déjà un petit opéra-comique *La Soubrette* en 1882; continue de travailler à Paris; devient chef d'orchestre au théâtre d'Alger; se rend à Vienne où il étudie la composition avec ROB. FUCHS et ANT. BRUCKNER; rentre à Paris dans la classe de Delibes et devient professeur au Conservatoire de Genève en 1892. Son activité est énorme et sa verve créatrice débordante dans tous les domaines : musique de chambre, sérénade en 6 parties pour quatuor à cordes, œuvres symphoniques, une suite d'orchestre, un concerto et un poème de violon, de grandes œuvres chorales : *La Veillée*, suite lyrique pour chœurs, soli et orchestre, sur le poème de JEANNE THOIRY, augmenté de textes de JULES COUGNARD et d'ED. SCHURÉ; « d'une plume alerte, enjouée, gracieuse, avec une pointe d'humour, avec un brin de sentimentalité, au hasard de la vie, selon l'heure et le jour — car l'œuvre fut écrite par fragments au cours de bien des années — le musicien a orné le récit poétique d'une simple « veillée », de tous les reflets, de tous les chatoiements d'une trame sonore délicatement ouvragée. » C'est déjà là tout JACQUES

DALCROZE. Mais voici des ouvrages scéniques : le *Violon maudit* (1893), *Janie* (1894), *Sancho Pança* (1897), le *Bonhomme Jadis* (opéra-comique, Paris 1906), les *Jumeaux de Bergame* arlequinade en 2 actes (Bruxelles 1907), *Écho et Narcisse* pantomime (Hellerau 1912). Professeur d'harmonie et de solfège supérieur, il s'était spécialement consacré à l'étude du rythme et de ses réalisations plastiques et sonores, avait fondé un *Institut de gymnastique rythmique*, fait de nombreuses conférences sur l'*Éducation par le rythme* et publié en 1907 sa grande *Méthode* (constamment augmentée et perfectionnée) qui ne tend à rien moins qu'à une réforme de l'enseignement musical, dans un but pratique double : 1° former pour les sociétés de musique des exécutants capables; 2° former pour les concerts un public intelligent, susceptible de comprendre et de goûter la musique. Il faut relire dans un ancien numéro du *Mercure musical* (15 août 1905) les *Étonnements de M. Quelconque*, pour voir avec quelle ironie M. DALCROZE sait présenter la nécessité de cette réforme, bien simple, qui « consiste à former l'oreille et le goût avant le mécanisme; à éveiller la personnalité; à familiariser les amateurs avec les styles des maîtres et à les mettre à même de les comparer et de les analyser; à leur fournir des connaissances techniques et esthétiques suffisantes pour interpréter les œuvres avec sentiment et sans sentimentalité, avec émotion et sans nervosité, avec rythme et sans tapage[1] ». La méthode de M. DALCROZE, par une série d'exercices simultanés des bras et des jambes, alliés à des procédés spéciaux d'enseignement du solfège (exercices pratiques d'*intonation*), développe concurremment l'instinct rythmique, le sens auditif et le sentiment tonal, jusqu'à atteindre l'harmonie et l'équilibre des mouvements, la régularisation des habitudes motrices, l'unité du rythme plastique et du rythme musical. Ceux qui ont assisté ne fût-ce qu'à une séance de M. DALCROZE avec ses élèves sont restés émerveillés des résultats qu'il obtient : résolution de toutes les difficultés métriques; créations instantanées d'actes musculaires de volition, d'inhibition et d'impulsion, compréhension complète, par le corps et l'âme, de la musique dans son « esprit ». Il s'agit en réalité plus que d'un enseignement, mais d'une véritable éducation de l'intelligence et de la volonté. Aussi, la méthode de JACQUES DALCROZE et sa gymnastique rythmique se sont-elles rapidement répandues : ses disciples les professent aujourd'hui en tous pays (nous ne rappellerons que M. JEAN D'UDINE, pour Paris); elles ont été adoptées dans beaucoup d'écoles, de conservatoires et de grands théâtres. Enfin, le maître lui-même s'est vu appeler en 1910 à la direction d'un Institut spécial, créé de toutes pièces à son intention et sur ses indications dans la Cité-Jardin de Hellerau, près Dresde : il dispose là d'une école et d'un théâtre modèles, qui sont une sorte de Bayreuth de la gymnastique rythmique, où affluent les élèves du monde entier et où tend la fusion de plus en plus parfaite de la poésie, de la musique et de la danse, que rêvait R. WAGNER pour former l'art intégral[2].

Si M. JACQUES DALCROZE représente le côté léger, aimable et citadin du caractère romand, le côté dramatique et alpestre a trouvé son musicien en M. GUSTAVE DORET. Né à Aigle (1866), il a fait ses études à Berlin et à Paris, où il a dirigé les Concerts d'Harcourt et ceux de la Société Nationale, et où il vit désormais; son œuvre comprend de grandes pièces chorales : *Cantate du Centenaire* (1891), *Voix de la Patrie*, les *Sept Paroles du Christ* (1895) *Légende*, *Chœur nuptial*, *Chant de Jubilé*; des chants pour voix et orchestre : *Dans les bois*, *sonnets païens*; une centaine de mélodies pour voix et piano : *Chansons couleur du temps*, *Ailleurs et Jadis*, etc.; mais c'est au théâtre qu'il a donné le meilleur de sa production, également nombreuse. Si à l'occasion de fêtes populaires, comme la *Fête des Vignerons* (1905), M. DORET n'a pas toujours évité une vulgarité sans doute démocratique, les *Chansons*, poème de WARNERY, sont, cependant, de petits chefs-d'œuvre de sentiment et de grâce et s'il se montre en général réaliste, par tempérament et sous l'influence de son collaborateur ordinaire M. RENÉ MORAX, préoccupé de sortir le théâtre des conventions pour le replacer dans un milieu naturel, d'arriver à faire représenter des œuvres populaires par des gens du peuple (tentatives très intéressantes du théâtre du Jorat à Mézières), M. DORET a fait preuve de dons très variés : force pouvant aller jusqu'à la violence, sensibilité délicate, vérité expressive, qui lui ont permis de se mouvoir également à l'aise dans les fantasmagories du monde de la légende, et parmi les rudes passions de la terre des vivants. Il a su tirer un parti habile de chants populaires, mais il n'a pas besoin de leur secours pour être évocateur et prenant. On sait assez le succès de ses *Armaillis* (Paris 1906) qui ont fait le tour des scènes d'Europe ; ses principaux ouvrages sont : *Loys*, poème de QUILLARD, 3 actes; le *Nain du Hasli*, *Aliénor*, la *Bûche de Noël*, la *Tisseuse d'orties*, la *Nuit des Quatre Temps* (mélodrame) (R. MORAX), et musique de scène pour *Jules César* de Shakespeare. Il est certain que M. DORET serait homme à produire un chef-d'œuvre dramatique le jour où il trouvera un livret qui, au lieu d'être *théâtral*, contiendra une action intéressante par sa vérité humaine.

M. PIERRE MAURICE (Genève 1868), qui s'est également essayé au théâtre, est un musicien de parfaite distinction, d'ailleurs élève de MASSENET, sans la fadeur et la mièvrerie de ce maître; il manie bien l'orchestre, il a le goût des sonorités claires et sa déclamation lyrique est noble; mais il manque de l'ampleur nécessaire, et d'accent accusé dans les parties dramatiques. Au demeurant, il est trahi par la complication romantique et désuète des sujets qu'il a traités : *Misé Brun* (Stuttgart 1908), *Lanval* (Weimar 1912), dénués de ce « purement humain », qui est le domaine de la musique, et de la vie, qui est la loi du théâtre; quand encore il ne s'agit pas d'épisodes d'actualité, comme la guerre des Boërs avec fusillade à la clef, dans le *Drapeau blanc* (Cassel 1903). Les dons lyriques de M. MAURICE le servent heureusement dans ses lieder, malgré une tendance aux effets faciles.

M. ERNEST BLOCH (Genève 1880), un élève de JACQUES DALCROZE, qui montra de bonne heure des dons musicaux peu ordinaires, a débuté à l'opéra-comique (1910) avec une *Macbeth* (texte en prose d'Edm. Fleg.) dont la partition témoigne d'un grand sens du théâtre : vivante, agissante et gesticulante, elle atteint, dans certaines scènes à une vérité directe de transcription de la pensée shakespearienne qui, de l'avis de M. PIERRE LALO, n'a guère été dépassée. Il

1. *Cf.* le remarquable rapport sur la *Réforme de l'enseignement musical à l'école* présenté par M. JACQUES DALCROZE au congrès de l'A. M. S. à Soleure, 1er juillet 1905.
2. Ce chapitre fut écrit en mai 1914.

fait usage de thèmes conducteurs. La qualité de son langage harmonique et mélodique est encore à l'état d'alliage, mais il ne faut pas oublier que ce n'est qu'un début. M. BLOCH prépare un drame lyrique *Jezabel*. Une symphonie « de jeunesse » (ut dièze mineur) dénotait déjà un talent très sûr, confirmé par les poèmes symphoniques : *Vivre-aimer* (1900), *Hiver-Printemps* (1905) d'un impressionnisme inspiré; les mélodies *Historiettes au crépuscule* pour chant et piano, 4 *Poèmes d'automne* pour chant et orchestre, trois poèmes pour orchestre *Fêtes Juives* : *Danse*, *Rite*, *Cortège funèbre*.

C'est de la musique française que celle de M. ED. COMBE (Aigle 1866), française d'il y a quelque temps déjà, d'écriture un peu compacte à l'orchestre, mais d'allure claire, aux mélodies souvent larges et expressives, si parfois les rythmes sont vulgaires (pièces symphoniques, *Moisson*, ode pour chœur et orchestre sur le poème de VERLAINE, la *Grotte aux Fées*, livret de G. JACCOTTET, lieder, etc.). M. COMBE s'est surtout fait un nom d'écrivain musical, et il est en tout premier lieu le fondateur de l'Association des Musiciens Suisses.

M. JOS. LAUBER, à la fois lucernois et romand (1864), professeur au Conservatoire de Genève, unit à la solidité d'harmonie et de forme prétendue germanique, la subtilité de rythme et les finesses de sonorité que l'on se plaît à dire latines; aussi, est-ce un type accompli d'artiste suisse. Il a produit avec abondance et rapidité, et abordé tous les genres : des *Trios*, *Quatuor*, *Sonate*, un *Quintette* sur des airs suisses, deux *Concertos* de violon, des poèmes symphoniques (*Sur l'Alpe*, *Chant du Soir*, le *Vent et la Vague*), trois symphonies, et des œuvres vocales : *Ballade*, le *Tambour de Ziska* pour baryton et orchestre, les *Chants de Noël* op. 27; le festspiel *Neuchâtel suisse* (Ph. Godet, 1898) presque entièrement bâti sur la vieille *Marche des Armourins* et l'*Ode lyrique* en trois parties : Et in terra pax, Erga homines benevolentia, Gloria in excelsis Deo, d'après le triptyque de PAUL ROBERT par M. CH. MECKENSTOCK, qui malgré leur réelle valeur n'ont qu'un intérêt local; tandis que dans les nombreuses pièces de piano (les *Passiflores*, morceaux lyriques de longue haleine et d'inspiration très variée, etc.) et surtout dans les *Humoresque*, *Ouverture rustique*, pour orchestre, la *Burlesque* pour violon et orchestre, spirituellement instrumentées, il déploie toute son imagination et sa fantaisie enjouée, toutes les grâces d'une maîtrise qui n'est pas toujours scolastique. De M. ÉMILE LAUBER, frère du précédent, la musique de scène pour un *Opéra populaire*, *Chalamala*, comédie lyrique en 3 actes du Dr L. THURLER, représentée à Bulle (1910) par la chorale et avec le concours de la population tout entière, contient des pages alertes et vivantes (la chanson des chevriers, la joyeuse *coraule*); et ses *Chansons rustiques* (texte de Mme MARG. BURNAT-PROVINS) rendent à merveille les impressions naïves laissées dans une âme paysanne par les petits événements de la vie de chaque jour.

M. OTTO BARBLAN, né à Scanfs dans la Haute Engadine (1860), élève de J. FAISST à Stuttgart, organiste de la cathédrale de Genève depuis 1887, professeur au Conservatoire et directeur de la Société de chant sacré, a un caractère éminemment suisse « par je ne sais quelle parenté intérieure avec nos vieilles mélodies et par le sentiment même que sa musique exprime, robuste et simple comme le meilleur de l'âme de notre pays et de notre peuple; mais rompant les cadres d'un art de clocher, il revêt son inspiration d'une forme classique, qu'il sait d'ailleurs assouplir et enrichir de toutes les ressources harmoniques modernes ». M. ANSERMET désigne en lui, toutes proportions gardées, le Bach et le Franck de la Suisse. Son œuvre ne comporte qu'une vingtaine de numéros d'opus, parmi lesquels les pièces d'orgue, d'une polyphonie châtiée : *Passacaille*, *Chaconne*, *Fantaisie*, *Toccata*, sont de plus en plus goûtées; de fort beaux chœurs pour voix d'hommes, deux *Psaumes* a capella, le 117e pour double chœur, le 23e pour voix mixtes; un *Quatuor* d'archets, et des cantates : *Ode patriotique* (1896), *Post tenebras Lux* (1909, texte de H. Rœhrich, pour le IVe centenaire de Calvin), *Calven* pour le festspiel des Grisons (1910) d'une beauté incontestable, en son mélange d'austérité et d'âpre énergie, où se trouve l'hymne *Terre des monts neigeux* que beaucoup s'accordent à proposer comme hymne national. M. EMMANUEL BARBLAN a écrit paroles et musique d'une œuvre scénique *Vreneli* et publié des *Noëls anciens* collationnés et groupés ingénieusement.

M. ALEXANDRE DÉNÉRÉAZ (Lausanne, 1875), fils du directeur de musique CH. CÉSAR DÉNÉRÉAZ, élève du Conservatoire de Dresde, organiste de Saint-François à Lausanne et professeur au Conservatoire, où il a créé de nouvelles classes de pédagogie et d'esthétique, est une nature profondément musicale, encore imprégnée de WAGNER, mais qui s'étudie aux libertés françaises et se plaît à « transposer dans l'ordre des vibrations sonores un peu des impressions visuelles » : la *Ronde des feuilles* est caractéristique à cet égard, de même que les *Variations symphoniques* sur les scènes de la vie de cirque, qui abondent en trouvailles ingénieuses et que relie entre elles un « thème de la vie errante ». Sa musique de chambre : *Sonate*, trois *Quatuors*, ses quatre *Symphonies*, la IIIe avec orgue, sont de pure musique de beautés plus formelles; on les retrouve dans les poèmes : *Le Rêve*, *Quand l'hiver envahit la montagne*, dans le *Concerto de violon* (THIBAUD, 1911) qui s'achève sur une phrase d'une élévation idéale; et dans la musique d'orgue et les œuvres chorales : les *Aurores lointaines* (voix de femmes), la *Chasse maudite* (voix d'hommes), *1803* (voix mixtes), la *Dîme* (R. MORAX), le *Gondolier nocturne* (voix d'hommes et quatre cors), etc. Depuis des années, M. DÉNÉRÉAZ travaille en outre en collaboration partielle avec M. L. BOURGUÈS à une série d'ouvrages sur « la Genèse et les métamorphoses du sentiment musical. Le premier volume est une étude de l'évolution des formes sonores, qui commence aux cris préhistoriques et se développe jusqu'aux derniers essais contemporains. »

Un élève du précédent, de GÉDALGE à Paris, et de MM. BARBLAN et BLOCH à Genève, de nouveau M. ERNEST ANSERMET (Vevey 1883), directeur de l'orchestre de Montreux (1912) que nous avons eu plusieurs fois l'avantage de citer comme écrivain musical et qui a effectivement, jusqu'ici, plus écrit que produit, se tourne résolu vers le debussysme; il serait assez volontiers d'avis que « la substance sonore » doit se suffire à elle-même « sans faire appel à d'autres éléments ». Son poème symphonique *Feuilles au printemps*, les chants pour soprano et orchestre (*La cloche fêlée* et *Causerie* de BAUDELAIRE), quelques pièces pour piano sont d'ailleurs pleins des promesses d'une sensibilité très fine. M. HENRI GAGNEBIN (Lausanne 1880) est pour le moment encore tout « d'Indyste » : *Symphonie* en trois parties si

majeur; *Sonate* de piano, les *Vierges folles* poème symphonique. M. FRITZ BACH, élève aussi de D'INDY et de GUILMANT, et organiste à Paris où il est né (1881) n'en est pas moins vaudois; ses principales œuvres sont pour chœur et orchestre : *Chant funèbre, Nostalgie, Invocation* op. 9, les *Derniers combattants;* deux *Suites*, un *Quintette* pour piano et archets, une *Sonate* pour piano et violon, des *Lieder*. M. CHARLES CHAIX (Paris 1885) après avoir terminé ses études musicales avec M. OTTO BATHLAN, est devenu professeur d'harmonie au Conservatoire de Genève : ses *Chorals figurés* pour orgue sont d'une écriture polyphonique pleine de charme (op. 1); il a écrit en outre des *Motets*, un *Trio*, une *Fugue* pour piano fort remarquable, et un *Scherzo* pour orchestre qui est une merveille de discrétion, de clarté et de vivacité, une œuvre définitive. Un autre professeur au Conservatoire de Genève, M. PAUL BRATSCHI s'est fait connaître par des chœurs à quatre voix, *Résurrection, Excelsior*, bien sonnants, et un drame historique avec chœurs *Jean Pécolat* (livret de M. GOTH, 1911). M. PAUL BENNER (Neuchâtel, 1877) qui professe le chant et l'harmonie à Neuchâtel depuis 1902 et dirige plusieurs sociétés chorales dans cette ville et à Yverdon, s'est plus spécialement consacré à la musique religieuse : il existe de lui un *Mortuus pro nobis* (1906), un *Resurrexit* (1909), un *Vendredi Saint*, une *Cantate de Noël*, une *Rédemption*, un *Requiem* op. 21 pour quatuor solo, chœur, orchestre et orgue où il a usé d'heureuses libertés, dans l'agrandissement des formes et la disposition des parties; c'est probablement la première œuvre protestante religieuse sur un texte latin, et l'on sent, à l'emportement frénétique du *Dies irae*, à la vigueur du *Sanctus*, que c'est surtout le caractère dramatique du texte liturgique dont l'auteur s'est inspiré; par ailleurs, le pénétrant adagio du *Recordare*, l'apaisement qui descend sur la fin du *Lacrymosa* et le recueillement final assurent à cette œuvre remarquable une variété d'effets fort impressionnants.

Aux premiers rangs des plus jeunes compositeurs romands, dont quelques-uns révélés par la Société genevoise de musique : M. WILLIAM BASTARD, organiste à Paris, auteur d'un *Trio*, d'une *Sonate* pour piano et violon, écrits avec une rare entente de la sonorité des instruments et de jolis contrastes de rythmes; de deux *Préludes*, d'une *Suite concertante;* M. JEAN DUPÉRIER, avec une *Sonate poétique* pour piano et violon, une *Symphonie*, en une partie, la *Mort d'une esclave* pour orchestre, soli et chœurs, dont la couleur orientale est très réussie; M. A. JEANNERET, avec un *Poème champêtre* d'un joli sentiment mélodique, deux *Études* largement brossées; M. FRANK MARTIN, né à Genève en 1890 et qui travaille encore avec M. JOSEPH LAUBER, mais qui a déjà fait preuve avec ses *Trois poèmes païens* (LECONTE DE LISLE) pour baryton et orchestre, avec sa *Suite* pour orchestre très admirés aux fêtes de Vevey et Saint-Gall, d'un tempérament vigoureux, presque excessif et d'une belle maturité intellectuelle; M. MONTILLET dont les hardiesses d'aujourd'hui se basent sur une sérieuse préparation classique.

Mais cette nomenclature, quoique longue et aride, présenterait deux lacunes regrettables, si nous ne mentionnons, au moins d'une part, quelques virtuoses encore, dont les compositions sont plus et mieux que de la « musique de virtuose » : les violonistes EUGÈNE BERTHOUD (Lausanne 1877), professeur à l'École de musique de Bâle, dont la *Romance* (1907), le poème *Jeunesse* pour violon et orchestre (1909) ont figuré aux festivals de l'A. M. S., et qui a fait paraître deux ouvrages de valeur sur la pédagogie du violon : *Cours de gymnastique des doigts, du poignet et des bras* (1910, Steingraber), l'*Art de travailler le violon* (1911); EUG. REYMOND, auteur, entre autres, d'un *Quatuor* en ré majeur; PAUL MICHE qui décèle sa jeunesse par quelques effets faciles, mais qui a réussi avec sa *Sonate* en la pour piano et violon une œuvre bien construite, en sérieux progrès sur les *Pièces* et les *Mélodies* antérieures. Et d'autre part, nous ne saurions oublier parmi les étrangers que la Suisse s'honore de posséder : le prestigieux pianiste et capellmeister BERNH. STAVENHAGEN, le Hongrois EMMANUEL MOOR, le jeune chef d'orchestre CARL EHRENBERG dont l'œuvre nombreux (symphonies, musique de chambre, mélodies, etc.) figure de plus en plus aux programmes de Suisse et d'Allemagne; enfin M. I. PADEREVSKI, qui a élu domicile dans une belle propriété des bords du Léman, et consacre à la composition le temps que n'absorbent pas ses tournées de pianiste[1].

MARCEL MONTANDON.

1. Ce chapitre fut écrit en mai 1914.